



City lights (Homenatge a Charlot)

Antoni Figuera

La història del cine, i molt particularment la de la crítica, vessa de qüestions bizantines. I d'entre totes, una de les més tòpiques i inútils va ser la d'enfrontar durant molt de temps el cine de Charles Chaplin amb el de Buster Keaton, quan del que es tractava no era del fet d'haver de triar-ne un i descartar-ne l'altre, sinó de gaudir i fruit del cine de tots dos. I en aquest sentit, el seu genial i únic encontre (topada més aviat, com ho varen definir alguns) a *Candilejas* confirmaria com pot resultar d'admirable de vegades la conciliació d'oposats en el marc de la ficció/representació.

Entre el més corrosiu i transgressor dels distanciaments brechtians que la mirada de Keaton proposa so-

(cosa que, en el començament del cinemàtògraf, va saber captar poèticament Rafael Alberti en els magnífics poemes dedicats a homenatjar l'univers del *slapstick*, en un dels seus millors llibres: *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*).

I no és per casualitat que haguem esmentat Brecht en parlar de Keaton i Chaplin. Diu l'autor alemany: "De tots els objectes, els que més estimam són els usats. Els gerros de coure abonyegats i cantells esclafats, els ganivets i forquetes els màncs de fusta dels quals han estat agafats per moltes mans. Aquestes són les formes que em semblen més nobles."

¿Que no relacionam amb aquestes paraules l'homenet chaplinià eternament ridícul, que vol ser elegant vestit de penjolls, amb uns guants

I també, en un altre context, dirà Bertold Brecht: "En els temps foscos, també es cantarà? També es cantarà en els temps foscos." I es riurà igualment en els temps foscos —semblen pensar Keaton i Chaplin. Perquè la rialla, i fins i tot la riallada pura i dura, compleixen aquesta doble funció: són transgressores i catàrtiques alhora. La rialla esdevé un remei infal·lible contra tots els més sagrats i inquisitorials dogmes religiosos i polítics amb què s'ha turmentat els homes des de sempre (com molt bé s'encarregava de recordar-nos, en dur a col·lació el tractat sobre la rialla d'Aristòtil, Guillem de Baskerville a la magnífica novel·la d'Umberto Eco *El nom de la rosa*); i alhora li dona la volta, revitalitzant-lo, a aquell pòsit d'amargor i desvaliment de qui sap que viu en "temps foscos", perquè tots els són.

En aquest sentit —si la prenem com a paradigma del conjunt de la seva obra— ho paga aturar-nos un moment en el film de Chaplin que molts consideren una obra sentimental que acaba per jugar descaradament amb la part pitjor dels bons sentiments de l'espectador; i a la qual jo, en canvi, consider un dels cims definitius de la història del cine. Em refereix a *Luces de la ciudad*: la misèra i insignificant història —memorablement digna precisament per insignificant i miserable— del vagabund disposat a ajudar fins al sacrifici la cega venedora de violetes de qui s' enamora i a la qual, al final, quan ella recobra la vista, acabarà perdent i quedarà de nou inevitablement de nou tot sol.

Als qui es varen entossudir a acusar Chaplin de tot, els instam que recordin el començament de *Luces de la ciudad*, quan contemplam Charlot dormint tranquil·lament com un sant entre els braços d'una estàtua que acaben de destapar en el moment de la inauguració com un monument pú-



I al final, presidint-ho tot, la soledat, una soledat desoladorament solitària —i deman perdó per una tautologia tan evident— que ve a testimoniar, com ho feia la darrera imatge d'El circo, el profund individualisme romàntic del seu autor.

blic i davant la qual les "forces vives" de la ciutat estan a punt de pronunciar un esbombat i esperpèntic discurs, la ridícula del qual ve intel·ligentment puntuat pels sons onomatopeics que emeten els qui parlen. A partir d'aquesta demolidora seqüència, Charlot s'embarca en mil i una aventures en el seu afany per sobreviure i ajudar l'al·lota de qui s'ha enamorat. La qüestió de la ceguesa de l'al·lota no fa res més que accentuar la crueltat de les imatges, pel fet que Chaplin s'encarrega de deixar-nos entreveure en cada pla que el seu sacrifici serà inútil perquè, una vegada recuperada la vista, l'al·lota l'abandonarà en comprovar que ell no és com ella se l'havia imaginat.

La lluita de Charlot per la supervivència

el condueix fins a la vora del port, on el milionari gat del capell de copalta es disposa a suïcidar-se. Salvat per Charlot, assistirem al seu agraïment momentani, conduint-lo fins a casa seva i convidant-lo a dinar en un magnífic restaurant, cosa que dona peu a un seguit de *gags* inoblidables. Però, quan el milionari es recupera de la ressaca, exigeix al seu criat que despatxi el pobre dimoni vagabund que s'ha atrevit a entrar a casa seva. I així la història es repeteix diverses vegades.

Després, Charlot, amb el desig d'ajudar la violetera cega, es llançarà a enredades de cada vegada més difícils que culminaran en la genial seqüència del combat de boxa, en la qual es combinen a la perfecció el sentit còmic de l'escena en si mateixa amb

la fluència dramàtica de la situació com una prolongació més de la seva lluita per la supervivència.

I al final, presidint-ho tot, la soledat, una soledat desoladorament solitària —i deman perdó per una tautologia tan evident— que ve a testimoniar, com ho feia la darrera imatge d'El circo, el profund individualisme romàntic del seu autor. Com va dir ja fa molts d'anys el crític Pedro Crespo: "Charlot, desterrat i perseguit, corre sempre al llarg d'una ratlla fronterera, amb un peu a cada banda, corrent amb les seves cametes teclejants al llarg d'una frontera imaginària. Corrent tot sol en tots i cadascun dels qui no troben un lloc." ■



bre la realitat (basta pensar en les absolutes obres mestres que són *Seven chances*, *El maquinista de la General* i *La ley de la hospitalidad*) i aquell "teatre de la crueltat" en el centre del qual situa Chaplin les aventures del seu homenet, la mirada de l'espectador transita del'un a l'altre, convençut que tots dos encarnen, a la seva manera, una de les imatges icòniques més esquinçadament reveladores de la soledat i de la lluita per la supervivència de l'home contemporani

descosits i romputs, amb una corbata treta de qualsevol llauna de deixalles? Basti recordar l'episodi dels cordons de les velles botes, que es degusten com si fossin sucosos espaguetis; o el del ball dels panets (tots dos pertanyen a la insuperable *La quimera del oro*) per percebre que els esmentats objectes elevats a condició artística fan idèntica funció a la pantalla que la que fan en pintura els transgressors *ready-mades* de Marcel Duchamp.

